

ANFANGSGRÜNDE UND FRAGEN DER SEMIOTISCHEN MIKROÄSTHETIK

Ist es möglich oder sogar nötig, auf die gleiche Weise, wie eine semiotische Ästhetik sich neben einer numerischen Ästhetik entwickelt hat, eine der numerischen Mikroästhetik entsprechende semiotische Mikroästhetik zu begründen? Das scheint angebracht zu sein, weil sich die numerische Mikroästhetik, vor allem auf literarischem Gebiet, als teilweise der Aufgabe einer Mikroästhetik überhaupt unangemessen erweist. Diese Aufgabe wurde von Bense in seiner "Ästhetik" von 1965 als die Analyse derjenigen Aspekte des Kunstwerkes bestimmt, die nicht direkt wahrnehmbar sind. In bezug darauf ist die Hauptbeschränktheit der numerischen Ästhetik die Tatsache, daß die Elemente, auf die sie ihre statistischen Rechnungen bezieht, besonders in der Literatur den "nebensächlichen" Schichten des Textes angehören, etwa den einzelnen Phonemen oder Interpunktionszeichen, während die Lektüre eines literarischen Textes vor allem im Hinblick auf die Wahrnehmung wichtigerer Schichten, etwa der semantischen, der syntaktischen, der rhythmischen durchgeführt wird. Nur theoretisch unannehmbare Übertreibungen, wie diejenigen von Gébelin, der von Foucault erwähnt wird, können einzelne Buchstaben bzw. Silben einen selbständigen Wert zuschreiben, wonach A den Besitz, E die Existenz, I die Macht, O die Überraschung, U die Feuchtigkeit ausdrücken: Zugunsten dieser Theorie werden so schwache wissenschaftliche Gründe angeführt, wie z. B. die Ähnlichkeit, die der Buchstabe O mit einem durch Erstaunen gerundeten Auge hat.

Aus dieser Beschränktheit kommt ein der numerischen Ästhetik angeborener Widerspruch her: einerseits handelt sie von Elementen, wie Buchstaben und Silben, die nur wenig imstande sind, den ästhetischen Wert eines Textes zu bezeugen; andererseits zielt sie doch darauf ab, Bewertungsergebnisse nicht nur auf mikroästhetischer, sondern vor allem auch auf makroästhetischer Ebene zu erreichen: das wird im Bildnerischen von ihrer Absicht bestätigt, die Gestalttheorie wiederherzustellen und zu erweitern. Die numerische Mikroästhetik versucht, makroästhetische Gestalten durch die Berechnung der Mikroelemente jener Gestalten aufzufinden und zu bewerten. Es ist also erforderlich, daß diese Mikroelemente nicht nur quantitativ (und mithin statistisch), sondern auch qualitativ und kategorial (und mithin hierarchisch) aufgefunden, selektiert und bewertet werden: und nur so kann man ein Bewertungsergebnis der mikro-

ästhetischen Analyse rechtfertigen. Aber die Mikroelemente eines Kunstwerkes qualitativ und hierarchisch aufzufinden und zu bewerten, das kann nur die Aufgabe einer semiotischen und nicht nur numerischen Mikroästhetik sein.

Eine semiotische Mikroästhetik unterscheidet sich jedoch nicht nur dadurch von der numerischen Mikroästhetik, daß sie hierarchisch bestimmte Mikroelemente auffindet, sondern auch weil sie keine große Anzahl von Mikroelementen braucht, auf deren Basis die Analyse durchgeführt wird, insofern sie nicht statistisch, sondern qualitativ verfährt. Daher kann die semiotische Mikroästhetik sich auch darauf beschränken, nur ein einziges Textelement zu analysieren. Wenn es sich um ein Mikroelement handelt, unterscheidet sich ihre Analyse von der makrosemiotischen dadurch, daß dieses Mikroelement nicht direkt wahrnehmbar ist. Jedoch kann die Mikroästhetik auch ihre Aufmerksamkeit auf schon makroästhetisch analysierte bzw. analysierbare Elemente richten: in diesem Fall unterscheidet sie sich dadurch von der allgemeinen Semiotik, daß sie *mehrere Zeichenkennzeichnungen eines einzigen Elementes auffindet*, ihre hierarchische Schichtenfolge oft so feststellend, daß eine Zeichenkennzeichnung im Vordergrund, die anderen desselben Elementes im Hintergrund sind. Diese Neigung der semiotischen Mikroästhetik, wenige bedeutende Textelemente zu wählen, um sie der Analyse zu unterwerfen, entspricht einer Art indexikalischer Betrachtung des Textes, insofern sie einzelne seiner Punkte hervorhebt. Diese indexikalische Neigung der semiotischen Mikroästhetik wurde schon von Bense in "Kleine abstrakte Ästhetik" angegeben, wo er behauptete, daß eine semiotische Mikroästhetik nur in Gegenwart eines indexikalischen Objektbezugs ausgeführt werden kann: "Das mikroästhetische Maß erwies sich als repertoireabhängiges Distributions- oder Informationsmaß. Die Selektion der Elemente bedarf also einer *indexikalischen Kennzeichnung*, die durch die Wahrscheinlichkeit ihres Auftretens gegeben werden kann."

Aus dieser indexikalischen Kennzeichnung der semiotischen Mikroästhetik entstehen doch einige Schwierigkeiten. Die erste ergibt sich daraus, daß die indexikalischen Zeichenklassen im Gesamtsystem der Zeichenklassen nur vier sind: zu wenige, um über jene Charakteristik der Unwahrscheinlichkeit Rechenschaft zu geben, die Bense mit Recht als wesentlich für die Kunstkreativität betrachtete.

Die andere Schwierigkeit rührt daher, daß die indexikalische Kennzeichnung allein für die ästhetische Identifizierung überhaupt ebenso wenig genügt wie für

die mikroästhetische Identifizierung im besonderen. Sie ist ästhetisch ungenügend, nicht nur weil der Index, nach Bense, um den "ästhetischen Zustand" zu erreichen, die Begleitung eines Rhemas und eines Legizeichens braucht, sondern auch, weil nicht alle indexikalischen Objektbezüge sich zu solcher Begleitung eignen: z. B. indexikalische Artikel der Skandalchronik oder der politischen Propaganda passen nicht dazu. Insbesondere genügt die indexikalische Kennzeichnung allein nicht dazu, die mikroästhetische Analyse durchzuführen, weil nicht alle Objekt-Indizes eine mikroästhetische Analyse erfordern müssen.

Diese zwei Schwierigkeiten können von der semiotischen Mikroästhetik überwunden werden, wenn der Begriff des Index nicht bloß als eine statische einzelne Bestimmung eines Objektes, sondern vielmehr als eine *eingeschlagene dynamische Richtung*, vor allem im literarischen Gebiet, verstanden wird. Diese dynamische Charakterisierung setzt uns zunächst in die Lage, die erste der zwei obigen Schwierigkeiten zu überwinden, insofern sie die Möglichkeit zu mannigfaltigen Semiosen und Retrosemiosen bietet, welche viel mehr Zeichenklassen als nur die vier indexikalischen Zeichenklassen daran beteiligen. Folglich erscheint es als wichtig, den Begriff der *Spannung* in die semiotische Mikroästhetik einzuführen. Nun drückt die dynamische Anlage der als eingeschlagene Richtung verstandenen Indexikalität nicht nur dies aus, daß die Zeit in der literarischen Rede verfließt und daß es daher unmöglich ist, sie auf einmal wie ein Bild, ein Photo, eine geometrische Figur zu erfassen, sondern sie drückt den *Spannungsgrad* aus, womit das, was vorangeht, auf das, was folgt, vorausdeutet. In meinen Untersuchungen habe ich diesen Begriff vor allem auf denjenigen Bestandteil angewandt, der meiner Ansicht nach die typische Ebene der literarischen Spannung ist, d. h. die *Intonation*, d. h. die Gesamtheit aller dynamischen Kennzeichnungen ebenso des Kopflesens wie des Lautlesens, wenn man als Intonation nicht nur eine auf den Leser bezügliche psychologische Erscheinung, sondern die Fähigkeit des Textes, eine besondere Lesart zu veranlassen, versteht.

Wenn wir also die Mikroästhetik auf die Analyse der Intonationsspannung stützen, sind wir imstande, auch die zweite der zwei obigen, die indexikalische Kennzeichnung der semiotischen Mikroästhetik betreffenden Schwierigkeiten zu überwinden, welche daraus entstand, daß nicht alle Objekt-Indizes ästhetisch bzw. mikroästhetisch bedeutend sind. Wenn man nun die mikroästhetische Analyse der Aufgabe zuwendet, die Kurven der Intonationsspannung aufzufinden, wird es dann ihr eigentlicher Auftrag sein, die einzelnen Maxima jener Kurven festzustellen, welche nicht immer bei der ersten Lesung wahrnehmbar sind (und daher

eine mikroästhetische Analyse erfordern), sondern diejenigen besonderen Indizes darstellen, die insbesondere Träger von ästhetischem Wert sind. In seiner "Ästhetik" hat Bense sie als Zonen von ästhetischer Konzentrierung betrachtet; ich schlage den englischen Terminus von "points of assessment" vor, den ich der Schule von Tel Aviv entnehme und der mit "Verteilungspunkte" übersetzbar ist. Es handelt sich um diejenigen Höhepunkte, welche sich zwischen der Steigerung einer Kurve von Intonations*spannung* und dem Anfang ihres Abfalles, d. h. der *Entspannung* befinden.

Diese dynamische Auslegung der Indexikalität der semiotischen Mikroästhetik erlaubt mithin, ihre genauen Zusammenhänge mit der numerischen Mikroästhetik bestimmter festzustellen. Ein erster Zusammenhang zwischen numerischer und semiotischer Mikroästhetik besteht eben in der Auffindung und der Bewertung der einzelnen ästhetisch bedeutenden Punkte. In bezug darauf kann die numerische Mikroästhetik den Boden der semiotischen Mikroästhetik vorbereiten, indem sie als Vorzugselemente für ihre Analyse diejenigen Textpunkte vorschlägt, welche im numerischen Bereich einen hohen Quotienten von lexikalischer bzw. semantischer oder sinnlicher Originalität zeigen. Ein typischer Nachweis über die Art, wie eine numerische Vorbewertung der ästhetischen Höhepunkte eine bedeutendere semiotische Bewertung vorbereiten kann, wird von der mikroästhetischen Analyse der *Enjambements* erbracht. Die *Enjambements*, vor allem diejenigen, die am meisten in Schweben halten, d. h. die auf englisch sogenannten *word-splitting enjambements*, die ein Wort durchschneiden, sind zunächst einer numerischen mikroästhetischen Analyse zu unterziehen, welche den Quotienten von nicht-übermittelter und daher zurückgehaltener Information des in den folgenden Vers verschobenen Teils des Wortes feststellt; aber diese Rechnung kann eine ästhetische Bedeutung nur dann erreichen, wenn sie dazu dient, die sogenannte "Temperatur" der Schweben eines gewissen Textpunktes zu messen, und diese Temperatur erscheint für die ästhetische Spannung nur bezeichnend, wenn sie durch eine solche semiotische Mikroästhetik ausgelegt wird, die jene Spannung in die Generations- und Degenerationsprozesse einschaltet.

Anhand dieser Feststellung, was die spannungs- und ästhetikfähigen Höhepunkte eines poetischen Textes (nach meiner Terminologie: "points of assessment") betrifft, kommt die Aufgabe, sie aufzufinden, vor allem der numerischen Mikroästhetik zu, ebenso wie diejenige, ihre Spannungsintensität zu messen, während die Aufgabe, sie ästhetisch zu bewerten, der semiotischen Mikroästhetik zukommt. Auf welche Weise soll diese Bewertung ausgeführt werden? Die Mikroästhetik kann

so wie ein Mikroskop verschiedene Funktionen ausüben: sie kann kleine, auf den ersten Blick kaum wahrnehmbare Bilder vergrößern, indem sie jedoch die Struktur und die Umrisse unverändert läßt; sie kann aber auch zeigen, daß das, was z. B. als ein einziger kleiner Fleck erschien, tatsächlich aus zwei verschiedenen von einem Streifen getrennten Flecken zusammengesetzt ist; sie kann endlich Mikrobilder enthüllen, deren Existenz vorher unbekannt war. Der erste dieser drei Fälle, in dem die Mikroästhetik sich darauf beschränkt, die Analysen der ersten Lesung zu vergrößern, ohne daß sie sie im wesentlichen verändert, legt keine weitere Frage in bezug auf die schon erörterten vor. Aber der zweite und der dritte Fall stellen zweifellos eine neue Problematik dar.

Der zweite Fall liegt dann vor, wenn die semiotische Makroästhetik eine Gesamtdeutung eines bestimmten Textes (eines Verses bzw. zweier, dreier Verse) gegeben hat, während die mikroästhetische Analyse zeigt, daß jene Gesamtdeutung in der Tat das Ergebnis mehrerer semiotischer Strukturen ist, die den Abschnitten, in die jener Text teilbar ist, entsprechen. In unseren Referaten auf dem Suzette-Kongreß haben Armando Plebe und ich diese Möglichkeit auf zwei verschiedene Weisen erprobt. Plebe hat vorgeschlagen, einen größeren Text, d. h. die vierzehn Verse von "Der Teppich" von George einzuteilen, um zu zeigen, wie die makroästhetische Gesamtanalyse als das Ergebnis von Spannungs- und Einschaltungsprozessen zwischen den semiotischen Teilstrukturen einzelner eigens aufgefundener und unterschiedener Versgruppen betrachtet werden kann. Ich habe ein weniger ausgedehntes Muster, d. h. nur zwei Verse eines Shakespeare-Sonettes in Betracht ziehend; zu zeigen beabsichtigt, wie die Zeichenklasse jedes Verses in der Tat einer Ergebnisklasse von zwei bzw. drei verschiedenen Zeichenklassen, die den zwei bzw. drei Teilen, in die der Vers teilbar ist, entsprechen. Im Fall meiner Analyse erscheint also die Anwendung der "Großen Matrix" zweckmäßig: die Zeichenklasse im Vordergrund ist mithin die Gesamtklasse, während die Subzeichen der Teilklassen in Klammern vorkommen.

Die dritte Möglichkeit ist diejenige, wonach die Mikroästhetik entweder das Vorhandensein semiotischer Mikrostrukturen entdeckt, zu dessen Unkenntnis die makroästhetische Lesung gezwungen ist, oder entdeckt, daß die semiotischen Strukturen eines Textes, wenn man sie mikroästhetisch nachprüft, tatsächlich von ihrer makroästhetischen Erscheinung verschieden sind. Diese zwei Möglichkeiten können anhand von verschiedenen Gegebenheiten vorkommen. Eine von ihnen ist das, was als senkrechte Schichtenbildung des Textes bestimmt werden kann: unter seinen bei erster Lesung wahrnehmbaren Schichten, d. h. der syntaktischen

und semantischen, offenbart die Mikroästhetik das Vorhandensein verborgener Schichten, wie der phonologischen, der metrischen, der rhythmischen, deren Vorhandensein die Analyse des oberflächlichen Niveaus manchmal bestätigt, manchmal verändert. Eine verschiedene und dennoch analoge Gegebenheit ist diejenige der Dichtungsübersetzungen, wo eine makrosemiotische Analyse sich darauf beschränkt, die semiotischen Werte der Übersetzung festzustellen, während die mikroästhetische Analyse in ihrem Hintergrund die semiotische Wirkung der stillschweigenden Gegenwart des Originals auffindet, wenn sie von einem gelehrteren Leser berücksichtigt wird.

Allerdings könnte der Fall der Dichtungsübersetzungen fraglich sein. Vor allem wenn es sich um Übersetzungen aus wenig bekannten Sprachen, etwa aus dem Chinesischen oder dem Persischen, handelt, kann man behaupten, daß die das Verhältnis mit dem Original erfordernde mikroästhetische Analyse nur im Bereich der Philologie und nicht der ästhetischen Erfassung möglich ist. Aber es gibt andere, verschiedene Fälle von möglichen mikroästhetischen Vergleichen zwischen dem Original und den Übersetzungen, welche dagegen gerade von einer ästhetischen Erfassung, die nicht oberflächlich sein will, gefordert zu sein scheinen. Dies ist der Fall der sogenannten "l'art pour l'art", z. B. eines gewissen Baukunstwerkes, das als Thema für die es abbildenden Malereien dient. Zum Beispiel ist die Kirche von "Santa Maria della Salute" von Longhena in Venedig auf eine realistische (indexikalische) Art von Guardi abgebildet worden; auf eine umweltbedingte (iconische) Art, d. h. in die Lagune und zwischen den Gondeln eingefügt, von De Pisis; und auf eine für die kummervolle Stimmung sinnbildliche (indexikalische und symbolische) Art von Kokoschka reproduziert worden. In diesem Fall kann die von der Baukunst der Kirche ausgedrückte Zeichenklasse durch die Methode der "Großen Matrix" in Klammern vorkommen, während die iconischen, indexikalischen, symbolischen Zeichenklassen der drei Malereien im Vordergrund stehen können.

Hier erhebt sich die Frage, ob es möglich ist, das Verhältnis eines Zeichenprozesses (Generation, Degeneration, Rahmenprinzip usw.) zwischen den in Klammern den abgebildeten Architekturgegenstand bezeichnenden Zeichenklassen und den außer den Klammern seine Abbildung bezeichnenden Zeichenklassen zu bestimmen. Meiner Ansicht nach besteht dieser Prozeß nicht, wenn man feststellt, daß das abgebildete Architekturwerk von dem Maler zum bloßen Vorwand genommen wird, um seiner Phantasie freien Lauf zu lassen. Daher wäre es auch nicht möglich, das Longhenas Kirche abbildende Bild von Kokoschka einer semiotischen

Mikroanalysis zu unterwerfen, welche seine Zeichenprozesse einer "l'art pour l'art" auffindet, wenn man der Behauptung von Schönberg in seinem berühmten Aufsatz "Das Verhältnis zum Text" (1912) zustimmt, nach der Kokoschka derartige Bilder malte, für welche der dargestellte Inhalt nichts anderes als eine Gelegenheit war, um durch Farben und Gestalten zu phantasieren. Wenn wir dagegen mit Schönberg nicht übereinstimmen und meinen, daß wenigstens einige Bilder von Kokoschka, wie dasjenige von Venedig, den Abbildungsgegenstand nicht zufällig gewählt haben, kann das Verhältnis zwischen der Architektur und der sie abbildenden Malerei (welches dasjenige ist, das Schönberg "das Verhältnis zum Text" nannte und das man genauer als das Verhältnis zwischen Prototext und Metatext nennen kann) von einer semiotischen Mikroästhetik wissenschaftlich analysiert werden, welche die von diesem Verhältnis erzeugten Zeichenprozesse erforscht.

Auf welche Weise und durch welche Methoden es möglich ist, Zeichenprozesse, welche die Verhältnisse zwischen Prototext und Metatext und, allgemeiner, das ganze Verfahren der "l'art pour l'art" ausdrücken, festzustellen, ist eine Frage, welche noch anzuschneiden und zu lösen bleibt. Zu ihrer Lösung bildet die Große Matrix diejenige Ausgangsbasis, welche bisher am meisten entwickelt worden ist; es scheint also angebracht, daß, wer diese Frage so wie auch die damit verknüpften Nebenfragen anschneiden will, von ihr ausgeht.

# SEMIOSIS 22

Internationale Zeitschrift  
für Semiotik und Ästhetik  
6. Jahrgang, Heft 2, 1981

## INHALT

Max Bense:	<i>Einleitung in die Theorie der semio-morphogenetischen Prozesse, Relationen und Mesozeichen</i>	5
Pietro Emanuele:	<i>Anfangsgründe und Fragen der semiotischen Mikroästhetik</i>	21
Regina Podlewski:	<i>Theorie der Rhetorik aus semiotischer Praxis bei Ch. S. Peirce</i>	28
Elisabetta Brugè:	<i>Semiotics of the metaphor as used by Aristotle</i>	40
Heino Brüeggeboës:	<i>Bemerkungen zur Bewertung sowie zur Anwendung von Marken</i>	46
Cesare Segre:	<i>LITERARISCHE SEMIOTIK. Dichtung - Zeichen - Geschichte. (Jarmila Hoensch)</i>	57
	<i>IL CONGRESSO INTERNAZIONALE DI FILOSOFIA SCIENTIFICA. Gnoseologia e semiotica nella Ragion Pura di Kant. Palermo 25-27 maggio 1981</i>	58
	<i>VEREINIGUNG FÜR WISSENSCHAFTLICHE SEMIOTIK e.V.</i>	59